



MONOGRAFIA EM LITERATURA
LETRAS – PORTUGUÊS

ENTRE A ESCRITA E A LEITURA DE
EDGAR ALLAN POE

REFLEXÕES DE UM MÉTODO

Orientador: Dr. Piero Luis Zanetti Eyben

Orientanda: Juliana Walczuk Gomes

Brasília – Janeiro de 2011

O mais alto gênio, o gênio que todos os homens reconhecem em primeiro lugar como tal, o que age sobre os indivíduos, tanto quanto sobre as massas, por uma espécie de magnetismo incompreensível, embora irresistível, esse gênio, que se manifesta nos mais simples gestos, ainda mesmo por sua ausência, esse gênio, que fala sem voz e que lampeja sob a pálpebra mental num estado de proporção absoluta sem predominância ilegítima de qualquer faculdade. O gênio contrafeito, ao contrário, o que apenas é a manifestação de uma predominância anormal de alguma faculdade sobre todas as outras, é o resultado de uma enfermidade mental, de uma deformação orgânica do espírito, e nada mais. Esse gênio não falhará unicamente se se desviar do caminho para que o guia uma faculdade predominante; mas, ainda mesmo que se siga esse caminho, ainda que produza obras para as quais evidentemente é o melhor predestinado, não deixará de fornecer provas inegáveis de seu estado mórbido em relação à inteligência geral. Daí essa ideia justa: o gênio é parente próximo da loucura. (POE)

AGRADECIMENTOS

A meu pai, por deixar-me invadir e evadir pelo mundo da Literatura e das Artes desde meus mais tenros anos.

A minha mãe por apoiar-me desde o início a seguir o curso de Letras.

A meu noivo pelos debates que me auxiliaram tanto no percurso da escrita deste trabalho.

Ao professor Piero Eyben pela paciência em orientar uma pessoa tão cheia de ideias que se perde nas mesmas.

A todos que de alguma forma tornaram-me quem sou.

ÍNDICE

RESUMO	8
INTRODUÇÃO	10
EDGAR ALLAN POE: UM INTELLECTO A SER PENSADO	13
POE NO PERCURSO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA	17
O Crítico e o Leitor: quem eles são?	17
O Início – Poe e muita risada (da parte dele)	19
Premissas conclusivas primeiras	23
POE INVADINDO E EVADINDO-SE	26
A promoção dos embates primeiros: mais de uma lógica	26
O leitor: uma parte não, mas “a parte”	29
POE E OS OLHARES: A INTERPRETAÇÃO POSSÍVEL	32
O primeiro olhar: partindo da análise para a abstração	32
Um olhar estranho: de dentro para fora ou de fora para dentro?	33
O turvo olhar: o percurso do estranhamento, acaso ou não?	36
POE E A DINÂMICA DO ESTRANHO	40
Estranho, estranheza, estranhamento: a visão primeira	40
Estranho, estranheza, estranhamento: a visão segunda	42
Estranho, estranheza, estranhamento: a visão conclusiva	44
CONCLUSÃO	47
BIBLIOGRAFIA	50

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo destacar a obra do consagrado escritor norte-americano Edgar Allan Poe sob um viés reflexivo que acompanha o pensamento do próprio autor. Ou seja, é a busca por observar o processo, ou melhor, o método com o qual o próprio autor visualiza a percepção do mundo. É, portanto, identificar-se e apreciar aquele que se dedicou à escrita tanto literária quanto jornalística, observando, é claro, as suas multifaces. Para isso entre os contos de Poe destacam-se aqueles que trouxeram o pensamento reflexivo para a literatura, ou seja, os denominados contos policiais. E, em especial, como fonte de análise, serão abordados diferentes contos, tanto para análise quanto para suporte teórico, além dos conceitos abordados em “A filosofia da Composição”.

Tal trabalho valeu-se da discussão a cerca do que seria um crítico, para depois partir de encontro ao que o autor observou como literatura e como seu próprio texto apresenta quanto criação. Os grandes focos teóricos são: a lógica discursiva quanto análise e quanto abstração, além do embate entre as três faces de um escritor – o crítico, o leitor e o escritor propriamente dito. Todos envolvidos de uma máscara constante de análise do código literário, de sua produção e de sua movimentação.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; lógica e abstração; o pensador.

INTRODUÇÃO

As primeiras preocupações acerca de um estudo literário, a meu ver, não deveriam simplesmente envolver o objeto a ser analisado. Creio muito que a primeira busca para qualquer pesquisa na área deva estar em determinadas perguntas que possam ser inerentes a qualquer texto. O que quero dizer é que para um trabalho de pesquisa profundo não se deve trabalhar a obra pura e simplesmente como um texto artístico que possa ser bom ou ruim, mas sim que deve se ter intuito de buscar nele aportes que venham a modificar o pensamento dos estudos literários atuais.

Dentro dessa perspectiva, uma das observações que mais me instigam é o fato de que as qualidades encontradas em cada texto literário são por muitas vezes consideradas únicas, e outras, até tomadas como verdades incontestáveis. E, quando passam a um nível superior de uma qualidade acabam tornando-se apenas recursos que podem ser estudados em outros textos. Isso, porque, a meu ver, essas visões sempre foram muito pobres, sem, é claro, querer diminuí-las. Entendo a relevância que todas elas tiveram para os estudos críticos e teóricos e que esta importância não fora uma coisa pequena.

Porém, me preocuparia não me esforçar em busca de transformar esses recursos, quando de um mesmo autor, em uma visão mais ampla. Ou seja, gostaria de poder mostrar o que se consegue obter, quando se apanham esses pequenos pensamentos do autor e os colocam em conjunto.

É, exatamente, essa vontade que me motivou a este estudo. Sucintamente, quero buscar nas entranhas do texto algo mais. Quero poder portar-me como se portou Paul Valéry (1998) ao pensar Leonardo da Vinci como um pensador de seu tempo e de um tempo, até mesmo, futuro. Essa busca levou-me ao escritor norte-americano Edgar Allan Poe.

Logo, para que tal efeito desejado pudesse ser alcançado comecei a refletir sobre quem seria o pensador, o que ele seria e como ele seria. Para isso entendo

que o pensador esteja relacionado diretamente com o conceito de pensamento, o qual, resumidamente, seria o seguinte:

PENSAMENTO:

1. O significado mais amplo do termo, que indica qualquer atividade ou conjunto de atividades espirituais, foi introduzido por Descartes: "Com a palavra 'pensar', entendo tudo o que acontece em nós, de tal modo que o percebamos imediatamente por nós mesmos; por isso não só entender, querer e imaginar, mas também sentir é o mesmo que pensar" (*Princ. phil.*, I, 9; cf. *Méd.*, II).
2. Em inglês pensamento significa mais propriamente "operação do espírito sobre as próprias ideias" e preferindo por isso a palavra "percepção" (*Ensaio*, II, 9,1). O mesmo significado era aceito por Leibniz, que definia o P. como "uma percepção unida à razão, que os animais, pelo que nos é dado ver, não possuem" (*Op.*, ed. Erdmann, p. 464)
3. Esse termo designa a atividade do intelecto em geral, distinta da sensibilidade [...]. Neste significado Platão emprega, [...] a palavra, como quando designa com ela todo o conhecimento intelectivo, que encerra tanto o Pensamento Discursivo quanto o intelecto intuitivo (*Rep.*, VII, 534 a)
4. Diálogo da alma consigo mesma. "Quando a alma pensa"—diz ele—"não faz outra coisa senão discutir consigo mesma por meio de perguntas e respostas, afirmações e negações; e quando, mais cedo ou mais tarde, ou então de repente, decide-se, assevera e não duvida mais, dizemos que ela chegou a uma opinião" (*Teet.*, 190 e, 191 a; cf. *Sof.*, 264 e).
(ABBAGNANO: 1998 – fragmentos modificados)

Generalizando esse conceito, e escolhendo aquele que, a meu ver, trata-se da visão mais acertada desse tema, destaco a colocação referente à discussão daquele que busca ser um pensador a dialogar consigo constantemente.

Isso porque em proporções maiores, em minha opinião, o pensador é aquele que consegue conectar-se a si e desconectar-se, ao mesmo tempo em que pode buscar pensar como sendo o outro e não a si mesmo.

Resumidamente, gostaria que aqui, ao menos, fosse permitido a esse escritor um olhar mais atento e mais minucioso. Um olhar que busque entendê-lo não apenas como um escritor que detém determinadas obras, as quais possuem interpretações e ampliações para além dele. Mas sim, como pensador atuante, como, diria Valéry (1998) quanto a Da Vinci, "um homem universal". E, mais profundamente como aquele de múltiplas facetas, desde um desdenhador até um criptógrafo. Desde um poeta até um jornalista.

Assim, para percorrer o caminho que segue neste trabalho sempre se deve ter em mente que a construção dos argumentos basear-se-á em observar Poe como um pensador. E, portanto, capaz de ter criado um método.

EDGAR ALLAN POE: UM INTELECTO A SER PENSADO

O homem, no decorrer da história da humanidade, tornou-se criador de diversas convenções conceituais sobre tudo quanto ao que o cerca. É nessa redoma conceitual, que o mundo por completo encontrar-se-ia envolto, e, onde se pode encontrar, por exemplo, o conceito de literatura. Porém a grande problemática com a qual os teóricos da área de literatura vêm debatendo-se pode ser observada como sendo mais complexa que a definição em si.

Essa busca por conceitos e definições é, obviamente, recorrente há muitos anos, principalmente após o entendimento da literatura como detentora de três grandes faces: a crítica, a teoria e a história. Logo, trata-se do abandono da observação da literatura como recorrente de aspectos históricos de forma que não se poderia fazer o desligamento das mesmas faces. Entre os contextos atuais observados na crítica literária um dos mais preocupantes trata-se da grande tomada do estudo literário como relacionado com uma visão extremamente sócio-cultural, onde há uma tomada radical e estrita da ideia de literatura como “prática social”. Acredito nas limitações que tal preceito acarreta na crítica, as quais devem ser deixadas de lado, ou melhor, rompidas. Porém, devo acrescentar que, com toda a certeza, tal assertiva não se enquadra apenas perante as ideias de Candido, mas também perante as ideias de diversos críticos.

De fato, a meu ver, o que ocorre atualmente é a necessidade de refletir-se sobre como age o método crítico e como este possa vir a formar-se, e, principalmente, observá-lo não apenas como parte integrante da chamada teoria literária, mas sim, concernente a todos os estudos literários. A ideia básica, portanto, seria a de deslocar-se da zona de conforto e enfrentar todo o leque de possibilidades interpretativas a cada nova leitura de uma ou de várias obras.

Quanto a esse aspecto em especial, o qual envolverá todo o desenrolar dessa monografia, a preocupação seria a de encontrar um autor que traga em sua obra proporções que, a meu ver, encontrem-se ainda pouco ou até mesmo nada exploradas dentro desse aspecto reflexivo. Para suprir esse ponto crucial em um

trabalho crítico da literatura a minha escolha decaiu sobre o poeta e contista norte-americano Edgar Allan Poe. Afinal,

Edgar Poe, que foi (...) o expoente da confusão e da tempestade poética e cuja análise termina algumas vezes, como a de Leonardo, em sorrisos misteriosos, estabeleceu claramente sobre a psicologia, sobre a probabilidade dos efeitos, o ataque de seu leitor (VALÉRY, 1998: 101).

De fato, o que me preocupa na leitura de Poe é a facilidade com que os críticos têm de esquecer quem ele era, e, principalmente como ele agia.

Não é de agora que se pode observar na crítica que muitos deles tomam determinadas verdades do autor como precisas e exatas. Em especial, “The philosophy of composition”, ensaio que mostra que o poema “The raven” fora todo pensado para se chegar àquele resultado final. Porém, o que Poe quer não é provar que a dedução de uma lógica precisa, como a da matemática, ser usada em literatura. O que ele faz, verdadeiramente e com devida maestria, é reduzir as expectativas de seus leitores e de obrigá-los a acreditar que aquilo que ele diz ser o poema é de fato o poema. O autor apenas busca brincar uma vez mais com seus leitores, mais especificamente com os acadêmicos que se portam com tanta pompa perto de outros cidadãos.

Afinal, é muito claro que há o esquecimento, por parte de alguns críticos e demais leitores, de que durante toda a sua vida grande parte do que o escritor fez foi chacotear aqueles que seguem um “método preciso” – ou o que chamam de método – envolto de uma engenhosidade quase burlesca aos olhos do norte-americano. Ou melhor, como o próprio Poe certa vez afirmou

The constructive or combining power, by which ingenuity is usually manifested, and to which the phrenologists (I believe erroneously) have assigned a separate organ, supposing it a primitive faculty, has been so frequently seen in those whose intellect bordered otherwise upon idiocy [...] (POE, 2006: 371) ¹

Acredito, portanto, que a ideia de um texto, ou seja, de uma obra entregando ao crítico o método possa ser deveras mal interpretada. Isso decorre

¹ “A capacidade de construtividade e de combinação, por meio da qual usualmente se manifesta a engenhosidade e à qual os frenólogos (a meu ver, erroneamente) atribuem em órgão separado supondo-o uma faculdade primordial tem sido tão frequentemente encontrada naqueles cujo intelecto está quase aos limites da idiotia [...]” (POE, 1986: 67).

do abandono de toda a expressividade que se acopla à obra completa do autor e não apenas a um único fragmento. Muito disso se deve à problemática, já ultrapassada, de como se deve apreender o “método”. Logo, o tocante nesse trabalho é entender, ou melhor, observar, que quando se está lendo e consequentemente analisando um determinado autor, no caso, Poe, aos olhos reflexivos, é saber a diferença entre o método do autor e o método do crítico. Pensemos assim, deve-se ter a separação entre o que o autor traz verdadeiramente ali, tendo ele percebido ou não, e aquilo que o crítico observa durante a sua análise.

Para tornar mais clara tal disposição, partamos da definição que o método do autor englobaria “aquilo que resultou de escolhas por entre possíveis maneiras de ler, analisar e interpretar dados advindos da própria leitura” (BARBOSA, - : 01) – entendendo por leitura aqui não apenas aquela feita pelo crítico em si, mas também feita pelo próprio escritor, como se mostrará posteriormente - e que o método crítico seria o “traço indicial das tensões entre circunstâncias individuais e históricas, ambas sempre presentes no próprio objeto de leitura e consequente interpretação, que resultam numa espécie de estilo crítico do leitor” (BARBOSA - : 01) É, assim, uma proposta de se entender que no trabalho de um crítico não há a possibilidade de descartar aquilo que o próprio autor declarou e definiu entender, como também, é claro, não se poder simplesmente abandonar os ideais de uma análise crítica na qual o texto é que dará o método e não o autor, e, consequentemente serão ampliados os caminhos interpretativos. Sendo assim, o crítico deve envolver-se no texto como um parasita (MILLER, 1995) e adquirir a capacidade de permitir que o texto possa trazer à tona ideias que, possivelmente, possam gerar não apenas observações acerca de como fora produzida aquela parte de uma obra muito maior e muito mais vasta, mas sim ampliar esse determinado aspecto para a obra como um todo.

Porém, termos muito mais agradáveis seriam “pontos de vista” ao contrário de “métodos”. Vejamos que, uma das preocupações do crítico é evitar uma superinterpretação, que por muitos é interpretada como a imersão total na obra, para evitar erros, levando o mesmo a abandonar o que o próprio autor diz, ou ainda, aceitar uma única vertente do que o autor diz. É, como usualmente se

ouve, sair da zona de conforto, teoricamente, em busca de novos horizontes e perspectivas da obra. Encarando assim um novo leque de possibilidades. O que ocorre, muito pelo contrário, é o encontro com uma nova zona de conforto, a qual não permite que se expanda para outras áreas de conhecimento uma interpretação ou uma análise que segue determinado rumo.

Exemplificando isso de modo bem básico seria você encontrar durante a sua análise um anagrama dentro de um texto e não investigar o porquê desse anagrama, mas sim apenas usufruir do mesmo para que sua hipótese seja aceita ou até mesmo confirmada. Esse exemplo, também pode ser visto quando se depara com um processo de estranhamento muito bem colocado. Pensemos em uma análise unicamente sociocultural e o presente crítico depara-se com a repetição da palavra “estranho”, muitas vezes a investigação que esse processo acarretaria, seria deixada de lado.

Resumidamente, o que se quer dizer com toda essa delonga, é que a impressão do crítico – ou seja, seu ponto de vista – como o detentor do método prevalece por sobre características que permeiam os diversos textos do autor. Como o caso já citado superficialmente de “The raven” em conjunto com o seu ensaio “The philosophy of composition”.

Portanto, a proposta que exponho encontra-se enlucada pela busca de uma averiguação. É, não a criação de um método, mas sim a possibilidade de destrinchar o Método de Edgar Allan Poe de pensar a literatura, tanto por um viés de leitura quanto por um viés de escrita. Basicamente, é na simplicidade de identificar-se e apreciar aquele que produz o ‘crime’, ou seja, essa obra da qual só tem-se escassas pistas e que por muitas vezes nos provoca estranhamento. É ter em mente que

Enquanto o homem racional e sábio só percebe desse saber algumas figuras fragmentárias – e por isso mesmo mais inquietantes -, o Louco o carrega inteiro em uma esfera intacta: essa bola de cristal, que para todos está vazia, a seus olhos está cheia de um saber invisível. (FOUCAULT, 2005: 21)

POE NO PERCURSO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA

O Crítico e o Leitor: quem eles são?

Por vezes, noto que a pretensão deste trabalho apresenta-se como possuidora de diversas contradições. Afinal, a ideia base encontra-se em negar abordagens que também se encontram inseridas nos textos de Poe, ao mesmo tempo em que a hipótese central encontra-se firmada nos contos do escritor. E, é juntamente com essa sensação de contradição que se apresenta com clareza o porquê dessa escolha.

Penso que como propósito a arte teria que buscar nos dar uma sensação da coisa que possa ir além de um reconhecimento de si. E, como arte, o processo de escrita não foge de tal preceito. Durante todo o processo criativo que envolve o ato de escrever permeiam-se aspectos que buscam dissolver a capacidade de expansão interpretativa e, principalmente, o controle que o escritor possui sobre suas palavras. De todo, essas tentativas limitadoras não são incoerentes.

O grande desafio existe quando nos deparamos com algum escritor que, intuitivamente, deixa claro o seu entendimento de não-controle e, portanto, de controle superior àqueles que se sentem os donos do que escrevem. Muito disso pelo fato primordial de que “ninguém é dotado, e aquele que se sente dotado, sente, sobretudo, que não é, sente-se infinitamente desprovido, ausente desse poder que se lhe atribui.” (BLANCHOT, 1987: 192). Sente-se, em fato, como preso a uma espécie de armadilha dentro de seu próprio texto, a qual parece sempre recorrer a argumentos que o autor intenta possuir, ou ainda, a argumentos que se instauram no texto aparentemente por vontade própria.

Vejo isso como um reflexo da ideia de que o texto tem meios de capturar o leitor para dentro de si. Partindo, é claro, do preceito que essas amarras de captura são como uma relação de troca mútua, na qual a obra por si só vê o leitor e necessita dele, e o leitor absorve aquele texto não apenas como um único texto,

mas como diversos textos. E em um aprofundamento mais especuloso, mais detetivesco, que, talvez, por esta linha de pensamento chegue à propriedade de afirmar que a busca do leitor seria gerada no emaranhado de traços – rastros – que cada palavra traz, não apenas em sua redoma de significação, ou seja, de semântica como palavra única. Mas muito mais em um âmbito de significância, como denominou Riffaterre, em “A ilusão referencial”. Sempre tendo em vista a existência da definição desta *significância* como sendo aquela ligada diretamente a uma leitura que busca, de certa forma aproximar-se da leitura última, que permite que o texto em seu decorrer modifique a opinião primeira, e, portanto, perceba que cada leitura virá a tornar-se única e nova. Não permitindo, assim, que a heurística sobreviva em sua lembrança, mas sim, dando lugar a um texto que possa ser apreendido como “variação de uma estrutura” (RIFFATERRE, 1984: 105).

Nesse percurso percebe-se que a estrutura mental adquirida pelo leitor não é, e nem pode ser comparada a um simples processo de raciocínio lógico. “I designed to imply that the deductions are the sole proper ones, and that the suspicion arises *inevitably* from them as the single result.” (POE, 2006: 384) ². Pois que “il y à parièr [...] que toute idée publique, toute convention re ue, est une sottise, car ele a convenue au plus grand nombre.” (CHAMFORD *apud* POE, 2006: 607) ³. Sem é claro, ter em mente que não se deve simplesmente tomar por dedução aquilo que, sem dúvidas, apresenta-se como o que você supõe ser de tal forma, ou seja, não é válida a dedução que não parta do objeto ou da ação, mas sim daquele que deduz.

Ver a relação argumento-dedução-solução e principalmente entende-la é o questionamento latente neste percurso de especulações. Acredito que para segurança até mesmo teórica, enquadra-se, com devida precisão, o que nos disse Peirce em suas páginas semióticas. Primeiramente, devemos entender o argumento como sendo aquele signo que se encontra mais próximo à razão e também ao chamado interpretante, e, assim, adentra-se na dedução. Notando,

² “Quero dar a entender que as deduções são as únicas aceitáveis e que a suspeita surge inevitavelmente delas como único resultado possível.” (POE, 1986: 80).

³ “Deve-se apostar [...] que toda ideia pública, toda convenção aceita é uma tolice, porque conveio ao número maior.” (POE, 1986: 181).

então que esta denominada dedução seria “um argumento cujo interpretante o representa como pertencendo a uma classe de argumentos possíveis exatamente análogos, tais que, em longo prazo, a maior parte daqueles cujas premissas são verdadeiras”, levando, conseqüentemente a conclusões que também seriam verdadeiras. Claro que, não descartando – de todo – a existência do seu oposto, ou seja, da indução, ou melhor, de determinadas convenções que também se encontram dentro da definição de argumento.

Nesse processo, vejo, abertamente, a problemática do que Riffaterre (1984) chamou de *ilusão referencial* em conjunto com a perspectiva que o argumento pode ter. Isso, pois, em ambos os casos apresentados nos dois teóricos observo a necessidade não da coexistência da chamada *indução* e *dedução*, mas sim da necessidade de uma para existir a outra.

Então, a questão seria: “o que acontece se uma delas for deixada de lado?”. E é aqui que se enquadra, a meu ver, a problemática do crítico e do leitor que busque sentir-se o detentor do que lê. Vejamos da seguinte maneira, se o crítico é aquele que por vontade própria visa a busca do que se encontra na obra em si, e não apenas no livro, ou seja, permite-se à investigação ele não poderia simplesmente seguir por um caminho único para toda e qualquer obra, e, muito menos fazer assertivas que se relacionem com o quesito gosto. Ele, em verdade, deve tentar sempre se ater, ao que, por exemplo, certa vez Montesquieu disse: “solicito uma graça que receio não me seja concedida: a de não julgar, pela leitura de um momento, um trabalho de vinte anos; de aprovar ou condenar o livro inteiro [...]” (*apud* BLANCHOT, 1987: 197).

O Início – Poe e muita risada (da parte dele)

Abordemos, então, toda essa desenvoltura de observações em um dos escritores mais compenetrados em chacotear aqueles que esqueciam as duas vertentes, as duas faces da moeda.

Quando Edgar Allan Poe começa a sua produção, ou melhor, a sua trajetória pelas vielas e ruelas daqueles que se entregam ao mundo das letras, já se tornam aparentes aqueles pequenos traços de fina ironia. Claro que é de lembrança latente a sua vida sofrida, sua orfandade e seus problemas com o feminino. E, isso, como fica evidenciado na leitura de sua biografia não se deixa passar despercebido aos olhos de editores e muito menos daqueles que leem com afinco a biografia do autor para posteriormente olhar “analiticamente” a sua obra.

Porém, é de esquecimento em grande escala que para ele, o maior sofrimento não era aquele que as pessoas observavam, e estava longe de ser a sua grande preocupação enquanto escrevia. Afinal, era ele alguém que não tinha nada e sem nada tinha tudo. Ele que se dizia ser aquele ser sozinho: “From childhood’s hour I have not been / As others were – I have not seen / As others saw – I could not bring / My passions from a common spring.” (POE, 2006: 24).⁴ Aquele que poderia muito bem se portar como o louco que quisesse perante a sociedade do século XIX, claro que, teoricamente. O que de fato sempre o atormenta, e que este deixa claro em seus escritos, como um todo, é a leitura em relação à sociedade. É interessante aqui nos lembrarmos que para ele “the mass of the people regard as profound only him who suggests *pungent contradictions* of the general idea. In ratiocination, not less in literature, it is the *epigram* which is the most immediately and the most universally appreciated. In both, it is of the lowest order of merit.” (POE, 2006: 467)⁵.

Inquirio aqui, portanto, o que a nova e velha crítica traz sobre o escritor. Basicamente, como é de claro alcance aos estudiosos da literatura, de modo geral, em aspectos teóricos, entre as assertivas de Poe sempre se destacam os pontos de como ele pensava o chamado “tom”, e a “corrente subterrânea”. Para isso adentro um pouco mais profundamente no ensaio “The philosophy of composition”, que surge, ao que a história nos indica, da pretensão do escritor em

⁴ “Não fui, na infância, como os outros / e nunca vi como outros viam./ Minhas paixões eu não podia / tirar de fonte igual à deles.” (POE: 1986: 940).

⁵ “A massa popular olha como profundo apenas quem lhe sugere *contradições agudas* das ideias generalizadas. Na lógica, não menos do que na literatura, é o *epigrama* que se torna mais imediata e mais universalmente apreciado. E em ambas está na mais baixa ordem de merecimento.” (POE, 1986: 104).

demonstrar a racionalidade do poema “The raven”, e, principalmente, que um poema que intentasse ser realmente bom deveria ser pensado em minúcias.

Basicamente, por grifos meus, a essência das definições encontradas no ensaio, seriam:

It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.

[...]

I prefer commencing with the consideration of an *effect*

[...]

"Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?"

[...]

afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect.

[...]

for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect: — this, with one proviso — that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.

[...]

The fact is, originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation.

[...]

Two things are invariably required — first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness — some undercurrent, however indefinite of meaning. (POE, “The Philosophy of composition” - online).⁶

⁶ “Só tendo o *epílogo* constantemente em vista poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. [...] Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. [...] ‘Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência, ou mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?’ [...]

Claro que, o tocante aqui não é a pretensão, mas sim algo que pode estar por trás desta. Como já expus, o grande passatempo de Edgar Poe sempre foi buscar um ponto fraco no que a sociedade ponderava sobre leitura – entendo, aqui, sociedade que é integrada por leigos e mesmo estudiosos da área literária. Atentando a isso e ao que foi exposto nas citações posteriores de “The philosophy of composition”, observo duas vertentes claras, as quais podem ser tomadas como o caminho, aparentemente, pensado pelo escritor.

A primeira, e mais comumente aceita perante a crítica literária seria a de que Poe coloca-se na posição de detentor das qualidades e das especificações de como se escrever um bom texto, ou seja, ele enquadra-se com suas palavras em um pensamento racional e de lógica precisa.

E, uma segunda, e muito mais coerente ao se pensar que o próprio Poe é aquele que desdenha a literatura quando esta assume papéis comuns na racionalização, seria a de uma crítica explícita à ideia de que o texto surge de pura inspiração divina. Essa coerência, a meu ver, detém uma clareza constante quando se entende que aquele que escreve vale-se sempre de uma faca de dois gumes. De um lado ele possui a inspiração divina advinda ninguém sabe de onde, e na qual o texto nasce e se prolifera por conta própria – vejo isso muito como uma analogia aos chamados psicógrafos. De outra, há a abertura da contradição do primeiro gume, onde o escritor adentra em um caminho cercado de certezas, caminho este de produção criativa restringida no qual o escritor abstém-se do texto em si, em busca de uma significação, e não de uma significância a seus olhos.

depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. [...] Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. [...] A verdade é que a originalidade (a não ser em espíritos de força muito comum) de modo algum é uma questão como muitos supõe de impulso ou de intuição. Para ser encontrada, ela, em geral, tem de ser procurada trabalhosamente e, embora seja um mérito positivo da mais alta classe, seu alcance requer menos invenção que negação. [...] Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente, embora indefinida, de sentido.” (POE, “A filosofia da composição”) [grifos meus] (POE, 1986: 911-920)

Discorrendo um pouco sobre esta última ponderação gostaria de acrescentar que aqui proponho um escritor que também é leitor. Um escritor que percebe que

Na medida, em que escrever é subtrair-se com maior ou menor dificuldade à impossibilidade, em que escrever passa a ser possível, escrever assume então as características da exigência de ler, e o escritor torne-se a intimidade nascente do leitor ainda infinitamente futuro. (BLANCHOT: 1987, 200)

É, verdadeiramente como Poe afirma no conto “The purloined letter”, em uma das falas do detetive Dupin a cerca do funcionamento do pensamento – da lógica racional – do Chefe da Polícia Parisiense:

Do you not see he has taken it for granted that *all* men proceed to conceal a letter – not exactly in a gimlet-hole bored in a chair-leg, but, at least, in *some* out-of-the-way hole or corner suggested by the same tenor of thought which would urge a man to secrete a letter in a gimlet-hole bored in a chair-leg? And do you not see also that such *recherchés* nooks for concealment are adapted only for ordinary occasions, and would be adopted only by ordinary intellects [...] (POE, 2006: 606).⁷

Porém, ainda assim, não é neste ponto que desejo chegar. Quero, em verdade, que se observe a natureza do escritor, e que se note, que acima de um texto literário, Poe nos traz conceitos críticos sobre o ato da escrita, o ato da leitura e, principalmente o ato do crítico, ou melhor, o método deste último.

Premissas conclusivas primeiras

Por este viés, adentro à primeira etapa desse processo de destrinchamento de um método possível na obra de Poe. Um método poeano de leitura, de escrita e de análise-crítica.

⁷ “você não vê que ele tomou como assegurado que *todos* os homens procuram, para esconder uma carta, se não exatamente um buraco feito a verruma, numa perna de cadeira, pelo menos *algum* canto ou orifício, sugerido pelo mesmo curso de ideias que impeliram um homem a ocultar uma carta, num buraco feito a verruma, na perna de uma cadeira? E você não vê também que tais esconderijos *recherchés* só se prestam para ocasiões comuns e só seriam adotados por intelectos comuns?” (POE, p.180)

Enquadrando, então, tudo o que já foi pressuposto, em uma etapa que inicia o que vem a significar um método, gostaria de destacar que o importante no trabalho de desenvoltura do método é o abandono daquele que tente desenvolvê-lo, ou seja, de suas opiniões manifestadas como primeiras a tudo. Em substituição a esse primeiro olhar que já vem inteiramente guiado deve-se buscar que o método, por si só, ganhe certa autonomia como método.

Só assim é possível a reflexão sobre a obra e não sobre a dedução em si. É, portanto, como já havia afirmado, a saída de uma zona de conforto, ou seja, de um aspecto crítico que acompanha o crítico como sendo o único válido ou ainda que este saia de sua grande área de estudo e possa muito bem trabalhar com outra sem que deixe a desejar em qualidade. Ou ainda em uma expressão mais veemente observada nas seguintes palavras do Diretor das Bibliotecas da Academia de Ciências da China:

Quando as pessoas estão sentadas em cadeiras tradicionais, pensam de modo tradicional. Se o desejo for de promover mudanças, é necessário remover o lugar onde estão sentadas. (in HERNÁNDEZ: 2007, p.11)

Retomando o conto “The purloined letter” ficam mais interessantes as observações já feitas. Pois, quando se pensa, analogicamente, que esses que tentam desmiuçar o trabalho de um escritor, muitas vezes portam-se como policiais e o ladrão (malfeitor), como o escritor. Aprofundado essa analogia e retomando em resumo o que se passa no conto, o policial é aquele que é engenhoso e o ladrão, por ser poeta, aos olhos do engenhoso torna-se louco. Logo, a problemática do trabalho do primeiro sobre o ato do segundo muitas vezes falha porque os policiais (os engenhosos)

They consider only their own ideas of ingenuity; and, in searching for anything hidden advert only to the models in which they would have hidden it. They are right in this much – that their own ingenuity is a faithful representative of that of the *mass*; but when the cunning of the individual felon is diverse in character from their own, the felon foils them, of course. (POE, 2006: 606) ⁸

⁸ “Consideram somente suas próprias ideias engenhosas e, na procura de algo oculto, só cuidam dos meios que eles teriam servido para ocultá-lo. Têm bastante razão nisto de ser sua própria engenhosidade a representação fiel da massa; mas quando a astúcia dum malfeitor particular é de caráter diverso deles, o malfeitor naturalmente os ‘enrola’.”. (POE, 1986: 180)

Observo assim, que no processo crítico atual foram sendo abandonados alguns dos meios que me parecem mais adequados ao trabalho da arte. Isso pela crítica encontrar-se afastada da própria arte, esquecendo que aquele que trabalha a arte possui em si as qualidades não de uma perícia policial, que vê com os olhos matemáticos e precisos. Mas sim, como um detetive, entendendo que

A constatação é antes de tudo experimentada, quase sem pensamento, com o sentimento de se deixar realizar e o de uma circulação lenta e como que feliz acontece-nos interessarmo-nos por isso e darmos às coisas que estavam fechadas, irreduzíveis, outros valores (VALÉRY, 1998: 53).

O crítico, portanto, como parte integrante de todo um processo criativo não pode, simplesmente, deixar-se levar por uma espécie de processo, o qual apresenta que a expressão ideal é a álgebra, ou ainda, no qual os objetos são substituídos pelos símbolos. Pois que, “I never yet encountered the mere mathematician who could be trusted out of equal roots, or one who did not clandestinely hold it as a point of his Faith that x^2+px was absolutely and unconditionally equal to q .” (POE, 2006: 608).⁹

⁹ “Nunca encontrei um simples matemático em quem pudesse ter confiança fora das raízes quadradas, nem um que, clandestinamente, não mantivesse, como um ponto de fé que x^2+px era absoluta e incondicionalmente igual a q ” (POE, 2006: 182).

POE INVADINDO E EVADINDO-SE

A promoção dos embates primeiros: mais de uma lógica

Uma das observações que mais me preocupa aqui é a problemática da lógica. Como já expus, no trabalho do norte-americano Poe são apresentadas duas lógicas, e uma destas seria aquela que ele mais valoriza, nas palavras de seu personagem o detetive Dupin em “The purloined letter”. Porém, em outro trabalho, que aqui busco criticar, como já declarado, no caso “A filosofia da composição” aparece a segunda lógica, também averiguada no conto, Poe nos apresenta com a seguinte assertiva, que anteriormente apenas fora apresentada:

The fact is, originality (unless in minds of very unusual force) is by no means a matter, as some suppose, of impulse or intuition. In general, to be found, it must be elaborately sought, and although a positive merit of the highest class, demands in its attainment less of invention than negation. (POE, The philosophy of composition - online)¹⁰

O problema neste caso é como entender a diferença entre abstrato e racional, quando em um ensaio, ou seja, em um trabalho aparentemente mais teórico que um conto o autor parece desdizer a preferência pela primeira forma de pensamento. Devo, assim, primeiro tentar perpassar o que quer dizer abstrato.

Basicamente, trata-se, se não falham os dicionários vocabulares de filosofia, daquilo que se situa nos domínios do pensamento, ou seja, aquilo que está diretamente ligado ao que vem a ser conhecimento. Porém, antes que se possa entender esta como sendo uma análise, longe disso ela está. Isso porque, resumidamente, a análise pressupõe que uma característica enquadre-se a todos, ou a uma grande parte de seres do mesmo grupo.

¹⁰ A verdade é que a originalidade (a não ser em espíritos de força muito comum) de modo algum é uma questão como muitos supõem, de impulso ou de intuição. Para ser encontrada, ela, me geral, tem de ser procurada trabalhosamente e, embora seja um mérito positivo da mais alta classe, seu alcance requer menos invenção que negação. (POE, 1986: 917)

Bem exemplificado com a problemática dos policiais que tem como hipótese suprema que todo e qualquer ladrão pensa de qualquer forma, excluindo assim que cada qual possa apresentar propriedades diversificadas, no caso, de esconderijo. Portanto, não é que a lógica racional, que é fundamentada na análise seja de todo errada, mas sim, que é extremamente generalizante, levando assim ao erro. Acredito que para uma melhor compreensão desse pensamento, ou melhor, do percurso que este pensar está tomando, possa ser melhor visualizado no seguintes trechos do dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano:

ABSTRAÇÃO:

1. É a operação mediante a qual alguma coisa é escolhida como objeto de percepção, atenção, observação, consideração, pesquisa, estudo, etc, e isolada de outras coisas com que está em uma relação qualquer.
2. [...] foi utilizada desde a Antigüidade. Aristóteles explica, [...] Analogamente, o filósofo despoja o ser de todas as determinações particulares (quantidade, movimento, etc.) e limita-se a considerá-lo só enquanto ser". (M et., XI, 3, 1.061 a 28 ss.). [...]: "O conhecimento sensível consiste em assumir as formas sensíveis sem a matéria assim como a cera assume a marca do sinete sem o ferro ou o ouro de que ele é composto"(De an., II, 12, 424 a 18). E o conhecimento intelectual recebe as formas inteligíveis abstraíndo-as das formas sensíveis em que estão presentes(ibid., III, 7, 431 ss.).
[...]
3. Hume repetiu a análise negativa de Berkeley (Tr eati se, I, 1, 7). Tais análises, todavia, não negam a sua noção psicológica em favor do seu conceito lógico-simbólico. Não é o ato pelo qual o espírito pensa certas idéias separadamente de outras; é, antes, a função simbólica de certas representações particulares.
4. [...] é claro que o procedimento todo de Kant, que tem por fim isolar(isoliereri) os elementos do conhecimento,a priori,ou da atividade humana, em geral, é um procedimento abstrativo. Diz ele, por ex.: "Em uma lógica transcendental, nósi sol amos o intelecto (como acima, na Estética transcendental, a sensibilidade) e extraímos de todo o nosso conhecimento só a parte do pensamento que tem origem unicamente no intelecto"(Crít. R. Pura, Div. da Lóg. transcend.)
5. De qualquer forma, essa inversão de significado permitiu que boa parte da filosofia do séc. XIX se pronunciasse a favor do concreto e contra o abstrato, ainda quando o "concreto" de que se tratava era, na realidade, uma simples assertiva filosófica. Gentile falava, de uma "lógica do abstrato", ou do pensamento pensado, e de uma "lógica do concreto", ou do pensamento pensante
6. Mach insistiu nessa função da abstração. nas ciências, afirmando que ela é indispensável para a observação dos fenômenos, para a descoberta, ou para a pesquisa dos princípios (Er kenntniss und I rr

tum, cap. VIII; trad. fr., pp. 146 ss.). A esse propósito foi oportunamente distinguida por Peirce uma dupla função de operação seletiva e a que dá ensejo às verdadeiras e próprias entidades abstratas, como p. ex., na matemática. "[...] Consiste em tomar certo aspecto de um objeto ou de vários objetos percebidos (depois que já foi 'pré-cindido' dos outros aspectos de tais objetos) e em exprimi-lo de forma proposicional com um juízo" (Coll. Pap., 4.235; cf. 3-642; 5.304). [ABBGNANO, 1998: fragmentos modificados]

A partir desses grandes conceitos, sem muito me delongar sobre a história do pensamento a cerca da abstração, gostaria de destacar a complexidade do mesmo. Vejamos que, na antiguidade aquilo que era abstrato era também uma análise, uma assertiva tomada por geral e não individual. Porém, quando chega a época de Hume e os demais pensadores do período a definição da palavra vai ganhando uma nova faceta, a de algo fora da análise, mas que contém a análise dentro de si.

Vendo por esse viés, considera-se não apenas que a assertiva que fizera Poe, ao dizer que a criação não parte da intuição e tão pouco de impulso, não se classifique como pura lógica algébrica e racional, como também nos faz reconsiderar o embate entre os textos do mesmo autor. Isso porque, mesmo que em uma leitura inicial "The philosophy of composition" nos dê todas as certezas de que o que Poe deseja provar é a destreza sobre o texto que faz dele um bom escritor, ele indefine mais ainda o que é ser um bom escritor, e mostra como que mais e mais dentro do conceito lógico puro, de uma razão pura, perdem-se partes que estariam em um campo mais amplo, o do conhecimento em totalidade.

A meu ver, não vejo a abstração apenas como uma questão concernente aos campos mais filosóficos ou das ciências, mas sim a algo mais próximo daquele que lê. Pensemos no próprio Poe aqui, pensemos em como ele postulou o seu ensaio e em como escreveu seu conto, o primeiro exigiu dele releituras, exigiu dele um posicionamento crítico, um olhar de leitor, já no segundo, mesmo com uma leitura há, como se pode observar uma valorização do ato de escrever com maior liberdade.

É claro que, não a aqui nada além de uma especulação a cerca do posicionamento do escritor, ao que parece. Mas em linhas mais grossas e certas quando Poe nos diz que a originalidade "demands in its attainment less

of invention than negation”, ou seja, que antes da pura invenção vem em contrapartida a negação, vem como em um paradigma um leque de opções, onde não se escolhe qualquer uma, mas se pensa em prós e contras, não importa a duração para a criação desse texto original, o que importa de fato, é o poder abstrair, o poder retirar algo, é separar algo dos demais. E, assim, expor uma particularidade que talvez em uma sinonímia não tivesse o mesmo impacto.

O leitor: uma parte não, mas “a parte”

Ao me referir a Edgar Allan Poe não apenas como um escritor, ou como um entusiasta preparado para arranjar confusão com a população letrada norte-americana ao considerá-lo o escritor que ri da população, mas também como leitor, mostrei-o como um pensador. Um pensador de seu tempo e fora dele.

Entendo isso como a saída de um círculo vicioso que observa o contista, ensaísta e poeta apenas como um personagem da história literária que acrescentou dois ou três conceitos para a teoria de análise do texto, mais especificamente, do poema. A saída também de uma crítica que o vê apenas como um contista de primor e pai de dos contos policiais, de uma crítica que tenta transformar uma personalidade de tantas facetas em uma só. O que quero dizer, de fato, é que ao posicionar-se como um leitor Edgar Alan Poe torna-se pensador.

Mas, para entender isso, é claro que nos vem o questionamento de “quem é o leitor”, ou ainda, “o que é o leitor”. Questões que não são de agora nem apenas desse tempo, mas de muitos outros. Abro aqui a questão de como esse *leitor* seria visualizado para Poe, e acabo por retomar uma vez mais “The purloined letter” no trecho em que o detetive Dupin explica a seu amigo a história do garoto que identificava-se com o oponente em um jogo para assim vencer. Nesse exemplo o leitor porta-se como aquele que muda de horizontes, possivelmente, ao que indica o texto, mantendo o mesmo objetivo, mas variando a sua estratégia de acordo com os acontecimentos que se seguem em sua identificação.

Acredito que da regra não fugiria nenhum leitor, pois que, visualizo aqui o que Ricardo Piglia quis dizer ao afirmar que o leitor aos olhos de um outro, ou seja de um ser/sujeito externo, seria como: “um contraste entre as exigências práticas, digamos, e aquele momento de quietude, de solidão” – no caso o momento da leitura – “aquela forma de recolhimento, de isolamento, em que o sujeito se perde, indeciso na rede de signos.” (PIGLIA, 2006: 29). Gosto de ver essa imagem como uma emboscada, como que um caçador a espera de sua presa, que, mais rápida que ele finge cair na emboscada e volta a fugir, mostrando que os papéis estão invertidos e o caçador é a presa, cativada pela promessa da captura. De forma semelhante age o texto sobre o leitor, o qual pode vestir a roupagem que quiser sempre será atraído pelo texto. Pois que “a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real. Desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório que o ato de ler” (PIGLIA, 2006: 29).

Voltemos, após esse pequeno aporte de sustentação, para o que direi a seguir ao que se diz sobre o escritor um pensador, no caso, quanto ao uso de uma lógica abstrata. Quem muito já leu das obras de Poe deve ter reparado na presença de personagens leitores, porém, talvez nem tanto na imagem de Dupin como o mais ferrenho leitor. Isso fica de fácil observação quando se trabalha com os contos “Os crimes da Rua Morgue” e “The mystery of Marie Rogêt”, isso porque com um olhar devidamente atento percebe-se que a solução de quase todo o crime em si encontra-se validada no que o detetive particular lê nas notícias, ou em livros ou outras espécies de textos que ele lera.

Sendo assim, distanciamo-nos da leitura do texto escrito e passemos a uma outra leitura. A leitura que soluciona. No caso, o embate entre a leitura exercida sob o olhar lógico policial e sob o olhar lógico detetivesco. O primeiro que não lê, ou melhor, não renova seus conhecimentos e não os mantém sempre em construção em contrapartida àquele que sempre busca informar-se e permitir que os sentidos e significados advenham de outros olhares e não apenas um. Uma leitura, portanto, que não envolve apenas aquele “que lê, como também quem enfrenta aquele que lê, com quem ele dialoga e negocia essa forma de construir o sentido que é a leitura.” (PIGLIA, 2006: 30).

Agora, pensemos em um escritor que por saber que não controla aquele que lê, ou seja, não controla aquele que se identifica com ele e que o aprecia, como lidar com ele? Acredito que a melhor forma seja lendo, ou seja, a melhor forma para lidar com o texto em si, não digo apenas de Poe em especial, mas do texto, dessa escritura de maneira especial e permitir que ela nos cativa cada vez mais, e que, principalmente, nós nos permitamos novas leituras e releituras.

Como escritor e pensador não é Poe que simplesmente instaura uma forma de leitura de seu poema, ao contrário, ele instaura uma das formas. Mas, principalmente, instaura, para a sociedade da época, que não se deve considerar o escritor como aquele inatingível ou detentor da palavra, do poder sobre ela. Muito em oposto o que ele adenda é que o texto tem sim vida além do escritor, porém não é ele nascido de um devaneio sem coerência ou coesão, muito pelo contrário.

É pensador por causar a separação ferrenha entre quem é engenhoso de quem é poeta. É apresentar que não há um único poeta e muito menos que este se distancie, por exemplo, de um matemático, como é o caso do ladrão personificado em "The purloined letter". É atrever-se a escrever uma produção ensaística que comprovasse a engenhosidade verdadeira por traz de "The raven". Não apenas do ponto de vista de uma lógica racional em si, como é transmitido pela crítica, mas sim por uma lógica abstrata que busca condensar não apenas a significância, mas principalmente, promover o processo criativo como decorrente de deduções, e não mais convenções. E, principalmente, decorrente de uma mão humana, que de tão humana não apenas escreve, como lê para escrever.

POE E OS OLHARES: A INTERPRETAÇÃO POSSÍVEL

O primeiro olhar: partindo da análise para a abstração

Pensando o olhar do texto, e encarando tudo que já foi declarado como a mais concreta verdade, sem trocadilhos, sou levada a pensar a importância da palavra *detetive* no decorrer dessas interpretações. Mesmo que esta tenha passado muitas vezes despercebida, noto que sua real importância perpassa quase que sorrateiramente o decorrer das assertivas. Como que sendo a origem primeira de cada uma.

Originário do latim, *to detect* (detectar) é definido como pôr a descoberto, ou melhor, por a nu. Não trata-se como se vê da ideia de desvendar algo em si, como se este fosse um enigma, mas sim de busca-lo em algum lugar ou em algo onde, de alguma maneira já exista, seria a ideia de expor. Quando penso em detetive penso não na palavra *to detect*, mas sim em *to peer*, ou seja, em uma ideia de espreitar, de olhar com cuidado, mas discretamente.

Volto aqui no caso de Dupin ao observar a cena dos assassinatos da Rua Morgue. Ao contrário de um policial que simplesmente tentaria averiguar a verdade, o detetive permite que está surja sozinha, apenas “espreitando” o local. Outro ponto de comum acordo a isso é em seu trabalho com o assassinato de Maria Roget, pois que, mesmo não tendo acesso ao crime em si e a cena dele, Dupin vale-se dos textos jornalísticos, pois, como ele próprio afirmou:

It will be understood that I speak of coincidences and *no more*. [...] I repeat, then, that I speak of those things only as of coincidences. And farther: in what I relate it will be seen that between the fate of the unhappy Mary Cecilia Rogers, so far as that fate is known, and the fate of one Marie Rogêt up to a certain epoch in her history, there has existed a parallel in the contemplation of whose wonderful exactitude the reason becomes embarrassed. I say all this will be seen. But let it not for a moment be supposed that, in proceeding with the sad narrative of Marie from the epoch just mentioned, and in tracing to its *dénouement* the mystery which enshrouded her, it is my covert design to hint at an extension of the parallel, or even to suggest that the measures adopted in Paris for the discovery of the assassin of a grisette, or measures founded

in any similar ratiocination would produce any similar result. (POE, 492)
^{11 12}

Claro que, está última citação não poderia passar despercebida também aos olhos de quem conhecem uma fina ironia e de quem sabe um pouco dos problemas que Poe sempre tinha com os editores dos jornais em que trabalhou. Além disso, o que se destaca nela é, também, o que já vem sendo comentado sobre método, e principalmente sobre a diferenciação dele quando visto por um olhar diferenciado, sem querer retomar o assunto a fundo.

Por fim, aqui, o que é de relevância para este trabalho é a confusão entre o olhar do detetive com o olhar do escritor. Entram em conflito assim dois olhares que parem ao mesmo tempo distanciar-se e aproximar-se, mas que, a meu ver, como pode se notar parecem andar sempre juntos.

Um olhar estranho: de dentro para fora ou de fora para dentro?

Transpondo o simples olhar detetivesco, que é muito mais complexo do que o observado em uma primeira aparência, adentra-se a um ponto crucial, a meu ver, no que se trata da estrutura do texto. Mais especificamente no que diz respeito a um dos recursos utilizados por Poe, que, ao que meus estudos indicam só foi devidamente trabalhado no século posterior ao escritor. No caso, o *estranhamento*.

¹¹ Compreender-se-á que falo de simples coincidências e *nada mais*. [...] Repito, pois, que falo dessas coisa somente como coincidências. E mais ainda: no que relato, ver-se-á que, entre a sorte da infeliz Maria Cecilia Rogers até onde se conhece essa sorte e a sorte de uma tal Maria Roget, até certa época de sua história, existiu um paralelo na contemplação de cuja maravilhosa exatidão a razão se sente embaraçada. Digo que tudo isso se verá. Mas nem po um instante se suponha que, continuando a triste história de Maria, desde a época mencionada e enalçando até sua solução o mistério que a cercava, foi meu desígnio secreto sugerir uma extensão do paralelo, ou mesmo insinuar que as medidas adotadas em Paris, para a descoberta do assassino de uma *grisette*, ou medidas baseadas sobre um método de raciocínio semelhante, produziram resultado idêntico (POE, 1986: 129)

¹² Aqui fica a dúvida se essas são palavras da personagem Dupin ou se se trata da voz do próprio escritor, no caso, Poe por ele mesmo.

Como já deve ter sido notado a palavra *estranho* faz parte não apenas do recurso nesse caso, mas, principalmente do que já foi apresentado sobre lógica. Recapitulemos aqui que o que mais incomoda a investigação policial e que a dificuldade é essa distância do estranho, daquilo que não é familiar para eles, no caso a imagem do *poeta*.

Porém, isso não se trata, a meu ver, apenas mais uma das nuances sobre os conceitos discutidos. Mas sim de uma mostra de como aquilo que é estranho, não faz apenas parte de uma abordagem entre uma análise e uma abstração, pelo contrário, é o que provoca ambos.

Quando o poeta e ladrão é visto como um louco em “The purloined letter” não é por ser louco por ser poeta, mas sim por ser poeta e, portanto, entregar-se a estudos e gostos que não fazem parte do gosto comum, ou mesmo de atitudes que “uma pessoa comum” não tomaria. Consideremos, como exemplo, a aparição dessa personagem que, descaradamente, comete o furto em frente ao furtado e, igualmente de maneira descarada, oferece a sua casa a revistas policiais direta ou indiretamente. Querendo ou não, uma atitude como essa transtornaria os sentidos da razão de alguma forma, o que acontece com a polícia parisiense.

Motivo esse suficiente para provocar um distanciamento e até mesmo um termo da polícia em relação ao ladrão. Já quando Dupin inicia suas deduções ele, ao contrário de ver-se distanciado da personagem, busca aproximar-se dela e tentar elucidar as coisas ao seu redor com os olhos daquele que investiga. Para tal efeito ser positivo percebe-se que o investimento feito pelo detetive particular varia desde um olhar mais atento até apresentar o personagem de forma desnuda, ele por ele, ou melhor, sem um julgamento pré-concebido.

Pensemos nisso agora em um viés literário. O estranho àquele que lê, como diria o russo Viktor Chklovski (1978) encontra-se em buscar o que é dessemelhante a um momento ou a algo e inseri-lo ali como se fosse o mais natural a se fazer.

Para alguns o estranho, na literatura, absorve-se mais profundamente à sina daqueles que leem, principalmente. Reflito nesse ponto, por exemplo, os casos narrados por Ricardo Piglia em *O último leitor* (2006), ao pensar alguns

personagens de Borges, em especial. Vejo nele algo que também está em Poe, talvez não com tanto afinco, mas positivamente presente. Como em Borges é encontrado em Poe a problemática da interpretatividade que cada um terá dependendo da bagagem de conhecimentos que já contenha. Seria a ideia, por exemplo, que um livro puxa outros livros por não se haver um texto primeiro. Ou ainda como nos apresenta Derrida a ideia de rastro das palavras, resumidamente e talvez de modo bem falho, que há algo sempre a mais do que se vê, há sempre o que se buscar para além da palavra ali escrita.

Isso se prova com uma atenção detalhada, ou como diria Poe, com um olhar mais cuidadoso, sobre aquele que está sendo observado. Cada um de seus personagens tem por si mesmo um horizonte diferenciado de como observar o mundo – não que eu queira aprofundar-me muito nessa questão –, mas, generalizando, muitos deles dividem-se naqueles que leem e aqueles que apenas passam os olhos pelas páginas.

Ressalto aqui, por exemplo, o caso que é apresentado no conto “The fall of the house of usher”, no qual o narrador da história só passa a entender o que de fato está acontecendo com o seu velho amigo ao ler para o mesmo um trecho do livro *Mad Trist*¹³:

The antique volume which I had taken up was the *Mad Trist of Sir Launcelot Canning*; [...] there is little in its encouth and unimaginative prolixity which could have had interest for the lofty and spiritual ideality of my friend. It was, however, the only book immediately at hand; and I indulged a vague hope that the excitement which now agitated the hypochondriac, might find relief (for the history of mental disorder is full of similar anomalies) even in the extremeness of the folly which I should read. (POE, 2006: 310-311)¹⁴

Ao mesmo tempo em que a leitura esclarece dessa forma, em Poe, levando o leitor a observar a *estranheza* com os olhos de devida intimidação, ele também exerce um poder contrário, o encontro com uma leitura que provoca

¹³ *A assembleia dos loucos*, Sir Launcelot Canning.

¹⁴ O velho volume que apanhei era o *Mad Trist* (A assembleia dos loucos), de Sir Launcelot Canning; [...] pouca coisa havia em sua prolixidade grosseira e sem imaginação que pudesse interessar a idealidade elevada e espiritual de meu amigo. Era contudo, o único livro imediatamente à mão, e abriguei a vaga esperança de que a excitação que no momento agitava o hipocondríaco pudesse achar alívio (pois a história das desordens mentais está cheia de anomalias semelhantes) mesmo no exagero das loucuras que eu iria ler. (POE, 1986: 225)

confronto e incômodo. Esse segundo parecer encontra-se no conto “Ligeia” onde Poe enlouquece o narrador aos poucos a partir do falecimento da amada, a qual passa a dizer poemas fúnebres sobre a existência humana, angustiando assim o seu amado, como fica evidente no seguinte trecho:

Lo! ‘tis a gala night / within the lonesome later years! / Na angel throng, bewinged, bedight / In veils, and drowned in tears, / Sit in a theater, to see / a play of hopes and fears / [...] That motley drama – oh, be sure / It shall not be forgot! / With its Phantom chased for evermore, / By a crowd that seize it not / [...] Out – out are the lights – out all! / And over each quivering form, / The curtain, a funeral pall, / Comes down with the rush of a storm. (POE, 2006: 261-262) ¹⁵.

And now, as if exhausted with emotion, she suffered her white arms to fall, and returned solemnly to her bed of death. And as she breathed her last sighs, there came mingled with them a low murmur from her lips. I bent to them my ear and distinguished, again, the concluding words of the passage in Glanvill – “Man doth not yield him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.” (POE, 2006: 263) ¹⁶.

O turvo olhar: o recurso do estranhamento, acaso ou não?

Quando se parte desse *estranho* primeiro para o recurso em questão, gosto de pensar que “com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade; e, ainda assim, esse conhecimento não diminui em nada a impressão de estranheza.” (FREUD, 1969: 288-289). Pois que, ao afirmar isso, Freud nos traz não é simplesmente uma de suas visões clássicas do que é *estranho* e, tampouco, de sua relação com estudos psiquiátricos. Ao contrário, ele

¹⁵ Vede! É noite de gala, hoje, nestes / anos últimos e desolados! / Turbas de anjos alados, em vestes / de gaze, olhos em pranto banhados, / vêm sentar-se no teatro, onde há um drama / singular, de esperança e agonia. / [...] Certo, o drama confuso / já não poderá ser o dia olvidado, / com o espectro a fugir, sempre me vão / pela turba furiosa acossado / [...] E se apagam as luzes! Violenta, / a cortina, funérea mortalha, sobre os trêmulos corpos se espalha / ao cair, com um rugir de tormenta. (POE, 1986: 236)

¹⁶ E então como se a emoção a exaurisse, ela deixou os alvos braços caírem e regressou solenemente a seu leito de morte. E enquanto exalava os últimos suspiros, veio de envolta com eles um baixo murmúrio de seus lábios: “O homem não se submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade.” (POE, 1986: 237)

valida a ideia de que a não-capacidade de abstrair gera consequências no campo da interpretatividade. Clareando um pouco essa assertiva destrincho um pouco o que está contido nesse trecho, vejamos analogicamente como uma pessoa, uma pessoa que se encontra em um estágio do pensamento que alcança uma clareza incomum de tal forma que possa detectar, nas palavras de Freud, a sensata verdade, e isso não lhe dá apenas uma base de análise suficiente para o processo de detecção, como não a impede de chocar-se com uma estranheza. Entendamos aqui, burlescamente, que esta pessoa esteja em uma casa e nessa casa haja um elefante rosa falando, e isto para ela não passará despercebido como estranheza, porém, não significa que a sua clareza permita que ela não se choque e até mesmo distancie-se.

A importância desse pequeno desvio de assunto é de extrema validade, já que a essência de toda a problemática de um método poético encontra-se vinculada com as duas divisões de bases da lógica, ou como já apresentei, e que melhor se enquadra, na diferença entre análise e abstração. Logo, como um ponto que pode causar as duas reações o estranhamento faz sim parte atuante de como essas duas formas de lógica são averiguadas em contexto literário.

Indo um pouco além desses primeiros traços de um pensamento, gostaria de destacar que esse mesmo pensamento que relaciona o estranho sob o ponto de vista de este ser um fator esclarecedor, ao mesmo tempo em que conflita, tem suas razões de ser. Essa abordagem é exprimível quando se pensa o *estranho* sendo observado pelos policiais e pelo detetive – em “The purloined letter” –, pois que, ambos reconhecem a existência dele, porém apenas o segundo permite que o estranho mostre-se a ele em uma completude que não busca limitá-lo, mas sim, deixa-lo fluir e assim permitir-lhe, como a um texto, que indique o caminho a ser tomado.

Essa mesma abordagem pode ser facilmente perceptível quando se observam os tipos de escritores. Quando se trata de um escritor que possui o que já denominei de controle por entender o seu não-controle quanto à escrita, este fará uma ruptura com a chamada algebrização – lógica racional. Desse modo, haveria a perda do uso de palavras determinadas e exatas e muitas vezes limitadoras para um texto literário – não diminuindo aqueles autores de escrita

concisa e o mais clara possível. É a busca por uma abordagem que viabilize o já comentado um processo de singularização, de estranheza, o qual vem a tornar o objeto a ser definido como algo especial e único em determinada obra.

Analiso essa teoria minha não apenas como integrante do escritor, mas sim de algo mais amplos. Penso, exatamente, nas dicotomias clássicas de *acaso vs. controle* e *contingência vs. necessidade*. O que quero dizer com ambas não é a sua integração a ideia do escritor não-controlado vs. escritor controlado, mas sim que a base de criação de um produto artístico não valida-se apenas pela habilidade do escritor, e muito menos pela habilidade com a qual o crítico venha a analisar a obra.

Lembrando, nesse momento, da abordagem incisiva que Poe acaba por declara ao falar que os olhares mudam, e que, principalmente, mesmo depois de várias olhadelas e averiguadas quando se chegar a uma conclusão, ela ainda será variável. Isso porque, acredito que ele parta do princípio de que cada texto surja em cada leitura como sendo único. Para corroborar com isso valho-me da análise já feita sobre “The philosophy of composition” e a tendência que o autor tem de comportar-se como aquele que sabe tudo sobre o que escreveu enquanto em seus contos declara que não se pode haver controle completo – controle analítico, como já foi explicado.

Também se percebe essa tendência da variação interpretativa em diversos de outros trabalhos de Poe. Um dos mais claros, a meu ver, está no trabalho feito por ele em “The gold-bug”. Como podemos observar no seguinte trecho do citado conto acompanhado da nota de rodapé encontrada no manuscrito do próprio Poe como um possível acréscimo:

But for my deep-seated impressions that treasure was here somewhere actually buried, we might have had all our labor in vain. (POE, 2006: 529)
¹⁷

[a partir daqui inicia-se a nota de rodapé a qual não aparece no exemplar em inglês, apenas no traduzido]

¹⁷ Não fossem minhas impressões solidificadas de que o tesouro estava ali realmente enterrado, em alguma parte, poderíamos ter perdido em vão todo o nosso trabalho. (POE, 1986: 159)

Acho que a invenção do crânio... e de deixar cair um escaravelho pelo olho do crânio foi sugerida a Kidd pela bandeira dos piratas. Sem dúvida, achou ele uma espécie de afinidade poética em recuperar seu dinheiro por meio de seu *ominus insignum*.

Talvez – disse Legrand –, embora não possa deixar de pensar que o senso comum tinha tanto a fazer com o negócio como a afinidade poética. Para ser visível da “cadeira do diabo”, era necessário que o objeto, se pequeno fosse branco; e nada há como um crânio humano que possa conservar e até aumentar sua alvura, mesmo exposto a todas as intempéries. (POE, 1986: 159)

Esse é um bom exemplo, pois trata algo estranho, no caso o crânio humano, como sendo algo que possui uma interpretação, afinal é de um pensamento primoroso a escolha de algo que representasse a pirataria. E de um outro ponto de vista percebe-se que apenas a situação empurrou aquele crânio para ser usado. Acredito que este seja um exemplo muito agradável sobre as duas dicotomias já citadas, auto explicando-se.

POE E A DINÂMICA DO ESTRANHAMENTO

Estranho, estranheza, estranhamento: a visão primeira

Em uma ideia mais centrada ao recurso em si, gosto de criar meus próprios exemplos para um entendimento primeiro. Por exemplo, ao se trabalhar com a palavra escrita, pode-se escrever simplesmente: “essa é uma palavra escrita”. Ou pode-se dizer algo como: “esses são os rabiscos que penetram o papel e entrelaçam a tinta de minha pena com as amarras formadoras de tal tessitura”. Percebendo, assim, que o processo de estranhamento busca observar os objetos dentro de seu contexto em ampliação. Isso porque cada escolha dentro de um paradigma provocam no leitor diferentes percepções, mesmo os mais comuns, como “palavra escrita” ou até mesmo apenas “escrita”. Quando a escolha envolve alguma característica que não enquadra-se propriamente ao paradigma que se está acostumado a observar gera-se esse estranhamento, o qual faz o objeto ser ampliado perante ao que ela, ou melhor, leva-o a ser abstraído e não apenas analisado.

Muito mais além dessa ampliação de contexto favorecida pelo estranhamento está outra qualidade desse recurso: o encantamento daquele que lê por este estranhamento. Basicamente, a ideia desse encanto seria o fato de que aquele texto em especial é apreciado avidamente por projetar algo que não é real. Seria, então, como se o leitor observasse uma parte de um objeto e esta parte contasse o que esse objeto é e para que ele serve, ao mesmo tempo em que acrescentaria algo que não faz parte da natureza real do objeto, mas sim de outro. E é esta, a meu ver, que se enquadra com maior clareza ao que aqui está sendo exposto.

Seguindo esse percurso, não há como fugir de Chklóvski, assim, compactuando de sua ideia entendo “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma visão e

não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1978: 50). Isso porque concluo que o caráter estético, ou seja, a ferramenta estética aqui utilizada é uma criação feita

conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é constituída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. (CHKLOVSKI, 1978: 54).

Ou seja, "estamos diante de um procedimento artístico toda vez que um 'procedimento [...] foi intencionalmente removido do âmbito da percepção automatizada'." (CHKLOVSKI, 1978: 46). E é este que busca “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1978: 46).

Porém, me pergunto o que isso quer dizer não em uma avaliação crítico-literária, mas sim como fator relevante na busca de um método poeano. E é esta questão que se torna clara quando buscamos aprofundar a ideia de um procedimento. Inicialmente deve-se tomar como verdade que ele envolva um ponto inicial o qual prossegue em busca de um objetivo. Partindo dessa premissa a arte busca, então, remover um procedimento, ou seja, uma parte expressiva de contexto semântico de um ponto específico da estrutura textual. E é essa “armadilha” que pode vir a esclarecer algo que não estaria dito com todas as letras no texto, como poderia confundir aquele que lê muito mais.

E é essa possibilidade de ambiguidade, não no sentido canônico desse aspecto, que pode vir a incomodar o crítico, o leitor e até mesmo o escritor. Essa sensação de dúvida é uma possibilidade real, porém, ao contrário do que se possa pensar, ela tem muito mais relevância fora do texto. Isso porque, entendendo a estrutura do texto artístico como integrante de um processo criativo e principalmente artístico observa-se que é ela também uma teia, um rolo de lã. Este último, ao contrário das percepções usuais, distancia-se de possuir um início, um meio e um fim bem definidos. Distanciando-se de morrer por ter apenas um ponto de vista em si, e distanciando-se de ser esquecido e deixado de lado pelo mundo acadêmico por sempre trazer novidades.

Entendamos aqui que essas novidades não são estritamente do texto daquele momento. A ideia, de fato, é que elas já estariam ali desde sempre, e o

que mudaria seria a abordagem com a qual o leitor está encarando o texto. Essa percepção não é de hoje, porém ainda é muito instigante. Digo isso pela difícil possibilidade de ser feita uma nova crítica em cima de uma antiga, pela mesma pessoa.

Estranho, estranheza, estranhamento: a visão segunda

É imprescindível que no ponto em que estou desenvolvendo esse pensamento, essa análise entre o que Poe escreveu e o que se lê nele, que se busque em noções primeiras base para o prosseguimento deste texto. Seguindo nessa proposição observa-se que é praticamente inegável, assim, que se entenda que o poder analítico não deve confundir-se com a simples engenhosidade porque, se bem que seja o analista necessariamente engenhoso, muitas vezes acontece que o homem engenhoso é notavelmente incapaz de análise.

O resultado, algo paradoxal, é que em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real. (FREUD, 1969: 310)

Percebamos que essa ideia freudiana de estranho aplicada à ficção realmente causa algo menos incômodo do que se tal recurso fizesse parte da realidade. Porém, como este não é um trabalho que busca a calma, devo lembrar das posições anteriores que declararam de forma clara que este incômodo não é apenas parte integrante das propriedades de um texto, ou seja, da ficção, como também da realidade. Ressalto isso porque este trabalho busca questionar e incitar.

Dentro dos vastos escritos de Edgar Poe é claro e evidente, àquele que procura trechos expressivos de estranhamento, a presença da retirada de algo e colocação de outro. Entre esses, um dos casos que mais me causa reflexão é, com muita certeza, o conto “Ligeia”. Ou melhor, a *pessoa* de Ligeia.

In stature she was tall, somewhat slender, and, in her later days, even emaciated. I would in vain attempt to portray the majesty, the quiete ase

of her demeanor, or the incomprehensible lightness and elaticy of her footfall. She came and departed as a shadow. [...] Yet her features were noto f that regular mold which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen. (POE, 2006: 256-257)¹⁸

Afinal, “there is no exquisite beauty [...] without some *strangeness* in the proportion” (BACON *in* POE, 2006: 257).¹⁹

O que mais me incomoda aqui é o uso de certos adjetivos, no caso, *exquisite* e *strangeness*. Gostaria de resumir essa intriga que é causada pelas palavras como sendo o sumo do estranhamento quanto recurso literário. Observando o que significam tais palavras fora de um contexto obtive as seguintes definições:

Exquisite (adjective) synonym of beautiful: British: very beautiful; delicate or perfect. American: especially beautiful or admirable. (Cambridge Dictionary Online).

Exquisite (adjective): extremely beautiful and, typically, delicate: *exquisite, jewellike portraits. Intensely felt:the most exquisite kind of agony. Highly sensitive or discriminating:her exquisite taste in painting.* (Oxford Dictionary Online).

Exquisite (adjective): Extremely beautiful and delicate. Showing excellent judgment. *Literary* felt in an extreme way: intense. (Macmillan, 2006: 480)

Strangeness: British: unusual - the quality of being unusual, unexpected or difficult to understand. American: not familiar. (Cambridge Dictionary Online)

Strangeness: the state or fact of being strange.(Oxford Dictionary Online)

Olhando geral não há muita diferença entre os três dicionários de Língua Inglesa quanto ao conceito dessas palavras. O que interessa, na realidade é a abordagem que *exquisite* e *strangeness* ganham, enquanto um aparenta um

¹⁸ “Era de alta estatura, um tanto delgada, e, nos seus últimos dias, bastante emagrecida. Tentaria em vão retratar a majestade, o tranquilo desembaraço de seu porte, ou a incompreensível ligeireza e elasticidade de seu passo. Ela entrava e saia como uma sombra. [...] Entretanto, não tinham suas feições aquele modelado regular, que falsamente nos ensinaram a cultivar nas obras clássicas do paganismo.”. (POE, 1986: 231)

¹⁹ “Não há beleza rara [...] sem algo de *estranheza* nas proporções.”. (POE, 1986: 231)

caráter positivo o segundo está mais numa ideia neutra, centrada em algo que não pertence, não é usual e muito menos familiar.

E é a junção dessas duas definições em um mesmo trecho literário, que, em contexto maior – no conto como um todo – que repetitivamente provoca o recurso do estranhamento. Até aqui não vejo muitas novidades, apenas observo que destrinchando um texto literário identificam-se fenômenos estéticos. Porém não é só nisso que vejo como tocante.

Recapitulando a ideia de leitura e também de escrita que Poe já abordou durante seu trabalho é de fácil julgamento observar que há algo mais por trás de um simples estranhamento muito bem condensado. O que quero dizer, em verdade, é que a variação, ou melhor, o pêndulo que se move entre algo que é bonito e perfeito em contraponto a algo que não é familiar e, portanto, não usual é o que mais motiva a observação abstrativa, pitorescamente, o “olhar detetivesco”. Isso porque, tal aparato garante uma promessa que está intrínseca à ficção em si: o que não faz parte da sua realidade faz parte aqui, o que você tem receio ou distância faz parte aqui, e, portanto, você está em um campo seguro, no qual você, leitor e escritor, pode controlar até que ponto permitir que esse à distância esclareça ou conflite.

É aquele que interage com a leitura, mesmo o outro que apenas observa alguém lendo ou escrevendo, que pode burlar a pura análise ou a pura abstração. É nas mãos deste que se encontra a função do estranhamento e qualquer semântica que ele possa acarretar.

Estranho, estranheza, estranhamento: a visão conclusiva

Depois dessa breve escapada, volto ao texto “Ligeia”, pois é nele que é apresentado o fato estranho do escritor optar por fazer uma assertiva tão veemente quanto à *estranheza* fazendo questão de destaca-la perante o resto do texto – referente ao uso de itálico ou outras marcações encontradas no conto. E prosseguir com tal ato, declarando que

Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity – although I perceived that her loveliness was indeed “exquisite”, and felt that there was much of “strangeness” pervading it, yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of “the strange”. (POE, 2006: 257)²⁰

Por mais pleonástico que possa parecer, em amplo campo semântico e não de sinonímia entre as palavras *exquisite* e *strangeness*, a preocupação com o uso de estranho/estranheza tão claramente por parte do autor como fonte de estranhamento, é exatamente o que essas palavras geram. É, como já dito a ideia de “raridade do não-familiar”.

Porém, essa primeira impressão pleonástica é facilmente derrubada quando se lembra da principal função do estranhamento. Pois ele não seria resumido àquilo que compreendemos por estranho – no caso, em língua portuguesa e até mesmo em um aspecto cultural, que tem como definição geral: aquilo que causa temor –, mas sim ele seria aquele que incomoda os ânimos provocando, conseqüentemente, diversos questionamentos sobre o que é e de onde vem. Seguindo por esse caminho quebra-se com a sensação primeira de pleonismo, pois que o texto não traduz simplesmente o recurso quanto ao seu uso, mas sim quanto à forma como o pensamento gera-se em uma pessoa, e como ele propaga-se.

Essa observação é de considerável importância durante todo o enredo do conto aqui analisado, já que o enlace desenvolve-se por sobre essas conclusões. Basicamente, o que é *exquisite* em Ligéia ganha o significado de “esquisito” por causa do incômodo provocado pelo “strangeness”, e este último, para o narrador torna-se verdadeiramente encantador, mesmo que não familiar. De fato, é como se a própria personagem incorporasse às suas características o recurso de estranhamento a um nível no qual o leitor, como o narrador, entra em um estágio em que começa a refletir “what was it – that something more profound than the

²⁰ Contudo, embora eu visse que as feições de Ligéia não possuíam a regularidade clássica, embora percebesse que sua beleza era realmente “esquisita” e sentisse que muito de sua “estranheza” a dominava, tentara em vão descobrir essa irregularidade e rastrear, até sua origem, minha própria concepção de estranheza. (POE, 1986: 231-232).

well of Democritus – which lay far within the pupils of my beloved?” (POE, 2006: 258).²¹

No processo de criação dessa imagem, ou melhor, dessa condensação de um recurso literário, Poe traz para todos aqueles que queiram ir além do que ele escreve e que queiram olhar com os olhos diversos de todas as áreas, que “o leitor é envolvido num esforço cognitivo que transforma a conclusão implícita numa espécie de prêmio. O efeito, tanto artístico como retórico, é infinitamente mais forte.” (GINZBURG, 2001: 31). Claramente, o que ocorre durante o processo criativo do autor dentro de sua metodologia que busca, como ele próprio sempre enaltecera, a lógica abstrata é o encontro com os ditos poderes corrosivos do estranhamento, ou seja, a afetação dos ânimos.

Pensemos aqui na ideia do ingênuo – tão bem amada por Montaigne (GINZBURG, 2001) – como sendo aquele que teoricamente compreende menos e conseqüentemente espantasse em demasia comparado aos demais. Peguemos este ingênuo como o crítico, ou como o leitor e permitamos que ele mantenha a ingenuidade sobre o texto e sobre o seu desenrolar. O que ocorrerá é que este terá a oportunidade não apenas de observar, mas sim de vivenciar as “reações que podem levar a enxergar mais, a aprender algo mais profundo, mais próximo da natureza.” (GINZBURG, 2001: 29).

E é, portanto, no âmbito da ingenuidade –*naive* – que valida-se a abstração. E validam-se, conseqüentemente, as expectativas que Poe apresenta, em comum acordo, mesmo que um tanto dispare ao primeiro olhar, a supremacia da lógica abstrata, tanto no processo de leitura, quanto no processo de escrita.

²¹ “O que era aquilo – aquela alguma coisa mais profunda que o poço de Demócrito – que jazia bem no fundo das pupilas de minha bem-amada?” (POE, 1986: 232)

CONCLUSÃO

Concluindo um trabalho como esse sinto algo parecido com o que senti ao ler *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci* de Valéry (1998). Isso porque me imagino em um futuro, não muito distante, onde as ideias estariam mais descansadas e provavelmente melhor elaboradas e acabarei por fazer comentários como os dele, avaliando que não usaria aquela palavra ali, que provavelmente há uma melhor.

Mas é, justamente, isso que acaba por ser esse método poeano, a resolução de que sempre haverá uma resolução. Que sim, em casos como os da vida real, onde há um começo, um meio e um fim nas tramas é possível que uma dedução torne-se solução. Que em casos ficcionais é a dedução sobre a dedução que ampliara as qualidades de domínio da palavra pela sua não-dominação.

Sendo assim, o que é verdadeiramente relevante aqui é o entendimento de quem um escritor é em sua totalidade e, conseqüentemente, do que a sua obra é em totalidade. É, pois assim, o abandono da busca de um foco que possa vir a explicar algo sobre a obra, como, por exemplo, a sua biografia, ou ainda, um mero aspecto de toda uma obra vasta, ou pior, deixar-se levar pelos aspectos que a obra recebeu ao tornar-se cânone. É, pelo contrário, observar a projeção inalcançável daquelas palavras que por si só e em conjunto nos dizem muito mais sobre um pensamento.

Em fato, é a possibilidade de expandir a interpretatividade da obra a patamares que já se encontravam lá, mas que, muitas vezes, não eram alcançados por apenas observar-se aquele que escreve aos olhos de métodos críticos obsoletos, e tampouco pelos olhos do analista mais puro. Pois que tudo se encontrará sempre ligado à base de um processo de “the identification of the reasoner’s intellect with that of his opponent” (POE, 2006: 606) ²² onde esse

²² identificação do intelecto do raciocinador com o de seu adversário. (POE, 1986: 180)

“depends, if I understand you aright, upon the accuracy with which opponent’s intellect is admeasured.” (POE, 2006: 606).²³

²³ depende, se bem compreendo, da exatidão com a qual é apreciado o intelecto do adversário.” (POE, 1986: 180).

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Hervey. *Israfil*. Volume I. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Edição da Livraria do Globo, 1945.

ALLEN, Hervey. *Israfil*. Volume II. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Edição da Livraria do Globo, 1945.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Pesquisado em <http://www.scribd.com/doc/4776000/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-Abbagnano> em 31 de janeiro de 2011 às 23:48.

BLANCHOT, Maurice. "A obra e a comunicação". In *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BARBOSA, João Alexandre. "Reflexões sobre o método". *Zunái – Revista de Poesia e Debates*. http://www.revistazunai.com/ensaios/joao_alexandre_barbosa_reflexões_metodo.htm <procurado em 20 de janeiro de 2011 às 2:34>

CAMBRIDGE. *Dictionary*. <http://dictionaries.cambridge.org/> <pesquisado em 01 de fevereiro de 2011 às 3:05>.

CHKLOVSKI, Viktor. "A arte como procedimento". In EIKHENBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, s.d, 1978.

FREUD, Sigmund. "O estranho (1919)". In *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume 17: 1917-1919 – "História de uma neurose infantil e outros trabalhos". Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GINZBURG, Carlo. "Estranhamento". In *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Mediação, 2007.

FARIA, Ernesto. *Dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MACMILLAN: *English dictionary – for advanced learners of American English*. China: Macmillan Education, 2006.

MICHAELIS: *Moderno dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MILLER, J. Hills. “O crítico como hospedeiro”. In *A ética da leitura: ensaios 1979-1989*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. “Divisão dos signos”. In *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008, ed. 4ª.

PEIRCE, Charles Sanders. “Proposições”. In *Semiótica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008, ed. 4ª.

PIGLIA, Ricardo. “O que é um leitor?”. In *O último leitor*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POE, Edgar Allan. “Ligéia”. In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. “Ligeia”. In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. “A queda da casa de Usher”. In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. “The fall of the house of Usher”. In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. "The philosophy of composition". Baltimore: 1846
<http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> <procurado em 19 de janeiro de 2011 às 01.54.>

POE, Edgar Allan. "O corvo". In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. "The raven". In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. "Os crimes da Rua Morgue". In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. "The murders in the Rue Morgue". In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. "O mistério de Maria Roget". In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. "The mystery of Marie Rogêt". In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. "A carta furtada". In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. "The purloined letter". In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. "Marginalia". In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan Poe. “O escaravelho de ouro”. In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

POE, Edgar Allan. “The gold-bug”. In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan. “Alone”. In *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble, 2006.

POE, Edgar Allan Poe. “Só”. In *Edgar A. Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

RIFFATERRE, Michael. “A ilusão referencial”. In BARTHES, Roland et al. *Literatura e Realidade*. Tradução Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci*. Tradução Geraldo Gérson de Sousa. São Paulo: Editora 34, 1998.

